cine-oja n. 12

Hunter, El Halcón Maltés, Aliens, El Fondo y La Mosca en íntima colaboración.

Además: El Expreso de la Muerte y El Difícil Arte de Amar

y dos nuevas secciones,

Cine en Video-cassettes y Retrospectiva.

febrero 1987 bs. 5

cine-oja

LA LUCHA TENDRIA QUE IR MUCHO MAS A FONDO.

A comienzos de 1986, como resultado del cambio de Ministro de Fomento y de la habitual secuela de substitución de todas las jefaturas a todos los niveles jerárquicos que se ha hecho costumbre en nuestro país, inclusive cuando los cambios se dan gobernando el mismo partido político, fue designado como Presidente del Fondo de Fomento Cinematográfico el Lic. Rafael Falcón Moreno. Se rompía así una tradición por la cual todos los anteriores presidentes habían ocupado simultáneamente altos cargos en el Ministerio de Fomento, lo cual hacía suponer una experiencia administrativa valiosa y una posibilidad comunicacional de acceso a alto nivel en sus titulares. En el caso de Falcón Moreno no se cumplía ninguna de las dos cualidades, pero además, lo que ha sido más grave, desde su nombramiento comenzó a hacer una serie de declaraciones públicas que demostraban un completo desconocimiento de la estructura institucional y de la forma de operación del Fondo, combinado con una manifiesta voluntad de posesión. Un ejemplo patente es su planteamiento de que el Fondo estaba manejado por roscas que decidían en su propio beneficio y de que era necesario intervenirlo: "...vamos a ser muy cautelosos en la escogencia de las nuevas películas.."

Como era de esperarse, la reacción contra esta situación fue inmediata. Durante meses, especialmente en El Nacional, se han publicado toda clase de protestas, desde las declaraciones oficiales del Directorio del Fondo totalmente contrario a su novel Presidente, hasta la de personalidades del exterior como Coppola o Pereira Dos Santos, que revelan un sorprendente grado de unanimidad. Cierto que cuatro cineastas, desde hace mucho tiempo inactivos, apoyaron a Falcón, pero en su contra ha estado todo el resto del universo: todas las Cámaras privadas, el Sindicato, la ANAC, la AVCC, la FEVEC y lo que es más sorprendente, muchísimos representantes del sector público y del mismo Ministerio de Fomento.

Nuestra posición no puede sino coincidir con la de todos los que han protestado contra la designación. Es un hecho poco discutible que la estructura organizativa del Fondo y su sistema de toma de decisiones permiten una participación efectiva de la mayor parte de los sectores y agrupaciones que tienen que ver con el cine, en un grado que no tiene paralelos en el país. El Estatuto del Fondo fue el resultado de un largo período de luchas de esos sectores, primero por una Ley de Cine y luego por lo menos por una reglamentación de la defensa y el apoyo a la producción nacional. Así, ese Estatuto prevé los programas básicos que debería desarrollar el Fondo, pero prevé además que las decisiones sobre esos programas las tomen Comisiones integradas por representantes de los organismos integrantes del Fondo y no el Directorio o el Presidente, representantes que además duran sólo un año en sus funciones, dificultando al máximo la formación de las habituales roscas y de los típicos mecanismos de clientelismo personal y político.

El hecho de que tomemos esta posición, sin embargo, no quiere decir que consideremos que el Fondo funcione a la perfección. Por el contrario. Es justo
manifestar que el Fondo no está cumpliendo a plenitud con sus objetivos y los programas fijados en su Estatuto, y también que permite la conformación de políticas y medidas que de alguna manera benefician a un grupo de realizadores, privilegiándolos respecto a los demás. Entre esas fallas las más patentes son la no implementación del programa de premios a la calidad, previsto en los estatutos, y al que nunca se le ha asignado partida alguna, siendo un programa de singular importancia para el mejoramiento cualitativo de la producción nacional, y la insignificancia de los esfuerzos cumplidos hasta ahora para la apertura de un mercado exterior para nuestra producción, así como de los aportes previstos para el fomento de las actividades culturales que constituían uno de los programas más interesantes del Fondo.

Aliens, el regreso: "El imperio contraataca".

Un problema mucho más grave es el de la distribución del presupuesto entre los programas de incentivos y los de créditos. Los créditos se asignan por un sistema de competencia entre todos los aspirantes, que participan en igualdad de condiciones. Los incentivos van automáticamente (en mayor o menor proporción según las clasificaciones de la Comisión respectiva) a quienes ya han realizado filmes, con financiamiento del Fondo o de privados, y sin entrar en competencia con nadie. Gran parte de los recursos del Fondo va cada vez más a los incentivos y muy poca parte a los créditos. Es decir que la mayor parte del apoyo financiero del Fondo va a los pertenecientes al club de los "veteranos" sin que haya ninguna competencia con los "no veteranos" en igualdad de condiciones. Este club de privilegiados asume casi la fisionomía del Sindicato de Directores mexicano, absolutamente cerrado al ingreso de nuevos miembros, y causa fundamental de la putrefacta decadencia de su producción. Recientes intentos de corregir esta situación modificando el Art. 7° del Estatuto condujeron, al contrario de lo que se pensaba, a agravarla, privilegiando más aun al grupo de "veteranos".

Es evidente que la lucha que se plantea no debe detenerse en la substitución de un funcionario sino que tendría que ir mucho más a fondo, hasta lograr que los problemas señalados sean superados y las carencias subsanadas. Esto implica que el grupo más dinámico del Fondo, el de los gremios, tendría que decidirse a asumir su verdadero rol, como protagonistas en la lucha por un cine nacional de calidad, con igualdad de oportunidades en limpias competencias para todos los cineastas, y dejar de desempeñar el de secuaces de las cámaras empresariales, en especial de CAVEPROL, o el de atemorizados oyentes de los dictados de agrupaciones políticas dentro de las más corrompidas tradiciones nacionales.

Uno podría preguntarse y muy probablemente contestarse sobre por qué el Fondo, con su estructura bastante participativa y democrática, ha dejado de cumplir con muchos de sus objetivos más importantes, y por qué ha dejado desarrollar en su seno esas tendencias hacia la creación de grupos privilegiados; y finalmente preguntarse también si hay alguna posibilidad real de que esa lucha que pedimos se dé y tenga alguna posibilidad de éxito. Es evidente que el Fondo, en última ins-

tancia, es una creación permitida por el sistema y por lo tanto apta para su reproducción. Es característica del sistema la creación de un aparato legal e institucional con una apariencia admirablemente popular y profundamente democrática, que cumple con el papel, exquisitamente ideológico, de dar una representación de la realidad que no corresponde para nada a esa realidad, pero que le permite a los poderes reales, económicos y políticos, mantener su hegemonía (consenso ideológico). Esa fabulosa legislación siempre deja las grietas por las cuales se cuelan eternamente los privilegiados. Cuando el proceso es demasiado evidente, para mantener la hegemonía se substituye una ley por otra y el proceso se reproduce. Un ejemplo citado por Pedro José Martínez ("Derecho e Ideología", en Politeia, 1976, Caracas, p. 79) ilustra este planteamiento: "...lo suministra un reportaje-entrevista, aparecido en la página C-1 del diario El Nacional, de Caracas, el miércoles 23 de junio de 1976. En él, se solicita la opinión del Presidente de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales, Dr. Ramón Aveledo Ostos, acerca de la recién promulgada Ley Orgánica de Conservación del Ambiente. El prestigioso entrevistado reconoce que el deterioro de la naturaleza, por causas humanas, es terrible y alarmante en nuestro país. Reconoce también que la protección jurídica sobre el particular puede datarse a partir de un Decreto del Libertador Simón Bolívar, promulgado hace 150 años. Según la opinión del entrevistado, que es una destacada autoridad en materia de conservación de recursos naturales, el decreto en cuestión fue letra muerta, y de haberse cumplido no estaría el ambiente venezolano en la deplorable situación en que se encuentra. También afirma el Dr. Aveledo que la Ley Forestal y de Aguas y su reglamento, de 1943, nunca fueron cumplidos; se lamenta de que lo mismo ocurrió con la Ley Forestal de Suelos y de Aguas de 1955 y con la de 1965, y observa que el desastre ecológico se precipitó sobre el país por no haber cumplido con esas leyes. Con todo, el entrevistado afirma que la reciente ley coloca a Venezuela a la cabeza de Latinoamérica en la defensa de la naturaleza".

Es por todo esto que el llamado a un combate por profundizar la acción democrática en el Fondo no tiene ninguna posibilidad real de éxito y es un puro gesto retórico. Pero no podemos dejar de hacerlo: en última instancia ningún discurso es inútil, porque ni siquiera el Fondo hubiera surgido de no haber existido un discurso que apuntaba mucho más alto.

ALIENS, EL REGRESO

Sobre las secuelas cinematográficas pesa la maldición de ser dependientes, de no existir sino como prolongación de algo, y por ello es inevitable que no se las juzgue por sí mismas, sino en comparación con su antecedente. Los seriales (ejemplo reciente y típico: **La guerra de las galaxias**) son casi siempre mejor considerados, ya que desde el inicio se presentan sinceramente como una suerte de telenovela cinematográfica, en la que cada película es un capítulo. La secuela, en cambio, siempre parece un recurso innoble para ganar dinero a costa de un film que, más o menos inesperadamente, resultó taquillero. Exprimir, ávida e impúdicamente, la última gotica a la naranja que salió jugosa por casualidad.

Esa condición un tanto despreciable hace que no sólo haya secuelas, sino seudosecuelas. La seudosecuela, o secuela falsa, es el escalón más bajo de la degradación por ansia de lucro: la película que se vende como continuación de otra, sin serlo, en realidad. Aquí podrían citarse las dos o tres que se hicieron con Tom Laughlin de protagonista, en el papel del mestizo Billy Jack, tratando de ofrecerlas como continuaciones de **Born Losers**, aunque no guardaban con ésta la más mínima conexión.

Aliens dice, o más bien grita, en su título y en todos sus fotogramas, que es una secuela de **Alien**, esa gran obra filmada por Ridley Scott en 1979. No obstante, lo que determina la continuidad entre dos películas narrativas es su estructura, y no detalles adventicios como la escenografía, o los nombres de los personajes. De no ser así, pudiéramos considerar a **Adiós, Miami** como continuación de **Citizen Kane**, con sólo cambiarle los nombres a los personajes representados por Gustavo Rodríguez y Tatiana Capote.

En el **Alien** de Ridley Scott se tenía al castillo embrujado de los cuentos de miedo, pero trasmutado en nave espacial. Es un castillo del cual no es posible salir, y que no tiene salones deslumbrantes, ni patios soleados, ni jardines, sino únicamente pasadizos subterráneos, enrevesados, oscuros y laberínticos. El monstruo es mortífero porque las siete personas que se hallan en el castillo están enfrentadas unas a otras por la desconfianza, el odio clasista, el resentimiento y la envidia, hasta el punto de que son siete islas altísimamente vulnerables por su desunión y no por los atributos de su oponente extraterrestre.

En cambio, este **Aliens** de James Cameron no es otra cosa que un **Rambo** galáctico, cosa previsible, dado el realizador. Una colonia espacial es atacada por monstruos y liberada por un comando de **marines**, con el saldo usual de estos operativos: muertos todos los rehenes, muertos todos los monstruos y muertos todos los **marines**, salvo unas poquísimas, encantadoras y protagónicas excepciones. Como se ve, casi no hay trama, y es que palidece ante lo alegórico y lo técnico. O lo técnico-alegórico, ya que los dos planos se funden en todos los momentos de la película. La nave espacial es un fusil de asalto en tamaño astronómico, repleto de alusiones eróticas; y cada dos minutos tenemos que ver ríos de fusiles de asalto cargados, descargados, acarreados, abrazados, manoseados y accionados, en versión lanzallamas, lanzabalas, lanzarrayos o lanzagranadas, hasta la escena clímax en la que el muchacho y la muchacha (quienes, desde luego, sobreviven) sustituyen el acto sexual por una especie de libidinosa danza nupcial con ocasión del aprendizaje del manejo de... un fusil de asalto.

Otra feliz fusión técnico-alegórica, o científico-alegórica, nos revela que los monstruos son seres inteligentes, pero de maldad infinita, especialmente crueles con los niños, organizados rígida y policialmente en una suerte de macrohormiguero totalitario gobernado por una super-reina o super-tirana. Ese territorio oscuro, sin risa, ni alegría, dado a la traición y al ataque alevoso, es un claro, sencillo y pedagógico símil de aquellos otros territorios que los **marines**, en nuestro propio siglo, se han encargado de liberar. En esta misma dirección, una serie de pequeños detalles muy inteligentemente dispuestos, "humanizan" la alegoría y le quitan rigidez esquemática: los **marines** son tipos corrientes, incluso un tanto indisciplinados y a veces hasta ineptos; la gran empresa capitalista tiene momentos de rapacidad ciega y en ella se dan individualidades censurables, obcecadas por el deseo de hacer dinero a toda costa. Por fortuna, son castigados, y triunfa finalmente el esfuerzo personal honestamente dirigido.

Si esta película fue honestamente dirigida, es harina de otro costal. Como todo **Rocky** o **Rambo**, cumple cabalmente con las exigencias del oficio en lo espectacularmente visual y auditivo. Sigourney Weaver, como de costumbre, muestra la excelente actriz que es, y ello sin duda complace a todo espectador sensible. También complace el despliegue de efectos vinculados con la suntuosa reina del hormiguero, uno de los horrores cinematográficos más imponentes que se hayan visto desde el **King-Kong** de 1933. En fin, detallitos que lo consuelan a uno, no demasiado eficazmente, de la tristeza que da el haber caído, una vez más, en la vieja trampa de las seudosecuelas.

Pedro José Martínez

ALIENS. Estados Unidos, 1986. Dir.: JAMES CAMERON. Prod.: Gale Anne Hurd; Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill (ejec.); para Brandywine / 20th Century Fox. Guión: J. Cameron, D. Giler, W. Hill, basado en los personajes de Dan O'Bannon, Ronald Shusett. Dir. fot.: Adrián Biddle. Dis. prod.: Peter Lamont, Mont.: Ray Lovejoy. Mús.: James Horner. Son.: Roy Charman. Ef. vis.: Robert y Dennis Skotak (superv.); Brian Johnson (superv. posprod.). Dis. extraterrestres: H.R. Giger. Ef. esp.: John Richardson (superv.). Dir. 2ª un.: Stan Winston. Vest.: Emma Porteous. Maq.: Peter Robb-King. Dir. art.: Bert Davey, Fred Hole, Michael Lamont, Ken Court. Act.: Sigourney Weaver, Carrie Henn, Michael Biehn, Paul Reiser, Lance Henriksen, Bill Paxton, William Hope, Jenette Goldstein, Al Matthews, Mark Rolston, Ricco Ross, Colette Hiller, Daniel Kash, Cynthia Scott, Tip Tipping, Trevor Steedman, Paul Maxwell, Valerie Colgan.

El expreso de la muerte: Lo inmutable humano.

EL EXPRESO DE LA MUERTE

El film de Konchalovsky se aleja del campo del realismo para internarse en el del simbolismo metafísico que pareciera tan común en la cinematografía soviética contemporánea. El cambio del sistema de producción —**El expreso de la muerte** es producido en occidente— no significa un cambio en el modo de realizar del cineasta. Cuando Manny salta, hacia el final del film, de la segunda a la primera locomotora, resbala, y sin embargo, gracias a su fuerza, justificada por el riguroso entrenamiento que lo vemos cumplir en su celda al comienzo del film, logra mantenerse colgado y subir. En ese momento su mano izquierda es triturada por un engranaje y un baño de sangre cubre a Manny. No obstante el dolor atroz logrará, con una sola mano, subir a la locomotora y más tarde capturar al carcelero Ranken. ¿Qué sentido tiene para Konchalovsky el que Manny se destroce la mano? ¿Qué diferencia marca en el film el que se la destroce en lugar de no hacerlo? Es evidente que si Manny no se destrozara la mano la escena adquiriría un tono verista, el fugado con su enorme fuerza y su tenacidad lograría superar un obstáculo peligrosísimo. Pero con una mano destrozada la hazaña se despega del campo de la realidad, sólo dioses del Olimpo son capaces de tales proezas. Esta estrategia está en la base de la construcción del film. Se trata, por supuesto, del simbolismo naturalista cuyo paradigma literario es Kafka, y no del simbolismo antinaturalista que podríamos encontrar por ejemplo en **El regimiento rojo de mujeres** o en **El enemigo principal**.

El expreso de la muerte se basa en un guión de Kurosawa, y no está demás recordar que los mejores films de Kurosawa son aquéllos donde la muerte está presente como tensión que hace aflorar la condición humana esencial escondida normalmente bajo infinitas capas de escombros cotidianos. Aquí está la muerte como una presencia inminente, pero además los seres que la enfrentan están en un mundo

cerrado, un convoy de locomotoras desbocado, lanzado a incontrolable velocidad a través del helado paisaje de Alaska. Ese mundo cerrado hace más desnudo aún el sentido de esencialidad que adquieren las vidas de Manny y Buck, los fugados de la prisión de alta seguridad, y de Sara, quien está por accidente en el convoy cuando se pone en marcha. La historia es un tupido entrelazamiento de las líneas narrativas que pasan de las locomotoras a la estación de control remoto del ferrocarril que imparte desesperadas órdenes intentando evitar el desastre, a las fuerzas policiales persecutoras. Cada línea se construye con multitud de pequeños incidentes que llevan continuamente el suspenso a límites extremos. Pero lo importante no es para nada la acción misma, más o menos similar a muchos otros films americanos como el mediocre **Disaster on the coastliner** (Sarafian 1979), sino los momentos en que la acción se detiene para dar paso a la descripción o a la reflexión que de alguna manera adjetivan y sustantivizan la expresión de esa búsqueda de lo esencial humano, objetivo básico de Konchalovsky.

¿Hay algo permanente, ahistórico, que caracterice al ser humano?, ¿qué es ese algo?, son las preguntas a las que Konchalovsky da su respuesta. Al final del film hay un epígrafe tomado del "Ricardo III": (Ana) "...no existe bestia tan feroz que no sienta alguna piedad", (Gloster) "Yo no siento ninguna, luego no soy tal bestia", epígrafe puesto para redundar en lo ya dicho por Manny. Cuando Manny golpea salvajemente a Buck por no haber podido llegar a la primera locomotora Sara lo increpa: "¡Bestia! ¡Bestia!" a lo que él responde: "...ser humano..., ser humano..!' Konchalovsky juega a la denuncia de la ferocidad extrema que caracteriza a las relaciones humanas. Pero también a la capacidad amorosa extrema. En la continuación de la misma escena citada, cuando el combate entre Buck y Manny llega al paroxismo, Sara le grita a Buck que mate a Manny, de pronto el sonido baja de intensidad, todo se detiene, Manny se dobla sobre sí mismo, desapareciendo, e instantes después Sara se tiende sobre él, cubriéndolo literalmente de amor, y luego también Buck, se transforma en una capa más de esa masa humana única, palpitando en una solidaridad sin esperanza pero de inmensa plenitud. La naturaleza del ser humano, aquí pierde su diacronismo, su historicidad, para plantearse como lo inmutable y específico: pasión, ferocidad, amor, límites y límites sobrepasados, todo por razones al máximo filogenéticas.

El grado de ambigüedad y de abstracción del discurso de Konchalovsky permite las más diversas interpretaciones, cuando el interpretador pasa a niveles más específicos. Cierta crítica occidental anticomunista ve en la figura final de Manny encima de la locomotora, contra el viento, alternada con travellings sobre los rostros forzadamente "intensos" de los presos tras sus rejas, una alusión a la represión soviética. El discurso de Manny sobre la humillación y la represión salvaje en las relaciones de trabajo, a su vez, es tomado como una referencia directa al sistema capitalista. Por lo que no vale mucho la pena adentrarse en un desierto donde cualquier camino puede ser trazado y perdido. Lo que indudablemente es necesario destacar es la enorme capacidad de Konchalovsky de crear sugerencias, armónicamente ambiguas y simbólicas, con la proposición del filme, mediante el uso de los recursos lingüísticos. La selección de paisajes, por ejemplo, tomados o no con movimientos de cámara, a veces lentos a veces vertiginosos, como la serie infinita de precipicios tallados en el hielo vistos desde el helicóptero, o un inmenso paisaje helado, con algunas ramas marcando el plano anterior y al fondo, muy lejos, el tren que pasa con un curioso efecto de lentitud dado por la distancia; o al contrario la cámara bajo el tren o paralela al tren, lanzada a la máxima velocidad, siempre en tomas que no añaden ninguna información semántica sino que expanden y agudizan el estado emocional del espectador. Los logros de esta inventiva fantástica están presentes continuamente. Hasta el ralentí, empleado sólo en cuatro ocasiones (el instante en que Manny, en la prisión, es atacado por otro prisionero, la caída de la cloaca al río, el choque del convoy de locomotoras contra la cola del tren de carga y el choque contra las puertas del túnel que lleva al final de la vía), en cada una de ellas posee un efecto cualitativo diferente. Hasta un simple movimiento de cámara que antecede la marcha de Ranken en los corredores de la cárcel, en medio de los insultos de los penados, se va haciendo más lento, de modo que Ranken se aproxima a la cámara y queda entonces en un monstruoso contrapicado, cargándose así de connotaciones cualitativas. Pero quizás la imagen más poderosa es la de la parte delantera de la primera locomotora, que después del choque con el tren de carga queda convertida en una monstruosa escultura de hierro y hielo retorcidos que se transforma en aterradora alucinación de lo inevitable y es presentada una y otra vez, sin ninguna razón funcional, para cumplir ese exquisito papel de detonador emocional de ideas.

El film de Konchalovsky posee una extremada desigualdad de niveles en sus proposiciones, pero en su límite más abstracto invita a una honda reflexión sobre los problemas más determinantes del ser humano, y sobre todo muestra una admirable imaginación capaz de transformar las apariencias en emociones y las emociones en ideas concurrentes, que hacen de él una obra de interés excepcional.

Alfredo Roffé

El asco ontológico: **La mosca.**

Madre, esposa feliz y escritora: **El difícil arte de amar.**

RUNAWAY TRAIN. Estados Unidos, 1985. Dir.: ANDREI KONCHALOVSKY. Prod.: Menahem Golan, Yoram Globus; Mati Raz (asoc.); Sue Baden-Powell (ejec.); para Cannon Films/Northbrook Films. Dir. 2ª unidad (Alaska): Max Kleben. Guión: Djordje Milicevic, Paul Zindel, Edward Bunker, sobre un guión de Akira Kurosawa. Fot.: Alan Hume; Don Burgess (Alaska). Ef. ópt.: GSE, Optical Film Effects. Mont.: Henry Richardson, Peter Weatherley. Dis. prod.: Stephen Marsh. Dir. art: Joseph T. Garrity. Ef. esp.: Keith Richins, Rick Josephson; Bob Riggs, Tassilo Baur, Ray Brown (Alaska). Secuencia del accidente: Ermanno Biamonte, Cannon Visual Effects Department. Mús.: Trevor Jones. Trajes: Kathy Dover. Maq.: Monty Mansano (supervisor). Tit.: Camera Effects. Son.: Jim Roddan (mezcla). Cons. ferrocarrilero: Robert M. Klempner. Coord. dobles: Loren Janes. Act.: Jon Voight, Eric Roberts, Rebecca De Mornay, Kyle T. Heffner, John P. Ryan, T. K. Carter, Kenneth McMillan, Stacey Pickren, Walter Wyatt, Edward Bunker, Reid Cruikshanks.

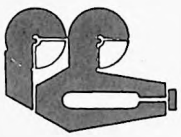
EL DIFICIL ARTE DE AMAR

Durante muchos años las películas (igual que ahora las telenovelas) siguieron el esquema chico conoce chica, chico y chica se enamoran, pasan por algunos problemas hasta que consiguen casarse, ser felices y comer perdices. Desde hace ya bastante tiempo este esquema ha cambiado a chico conoce chica, se casan, empiezan los problemas y llega el divorcio.

El difícil arte de amar sigue este esquema, pero no es una película sobre los problemas de la pareja, sobre el trauma del divorcio o sobre la situación de los divorciados en la sociedad, es simplemente un chisme sobre una pareja que se casa, tiene problemas y se divorcia. Dado que los protagonistas del chisme no son personajes demasiado conocidos entre nosotros, el cuento no tiene mayor interés.

El difícil arte de amar está basado en el libro de Nora Ephron, cuyo mayor mérito en la vida, aparentemente, es haberse casado con uno de los periodistas que denunciaron el caso Watergate. En conclusión, que tamaña cantidad de tonterías no hubieran llegado nunca al libro ni al cine si hubiera sido escrito por, pongamos por caso, la ex-esposa de John Smith o de Perico de los Palotes.

El film, entonces, comienza cuando el chico (llamémoslo así a pesar de sus años) conoce a la chica (ídem), se enamoran en dos escenas y se casan después de dudas terribles por parte de ella. Una vez casados, ella abandona su fascinante trabajo como organizadora de concursos de sopa de cebolla y redactora de artículos sobre helados y se dedica a ser ama de casa, mamá y a ser "tan feliz". A partir de aquí la película se convierte en una serie de escenas sin ninguna ilación que nos muestran la terrible odisea de la reconstrucción de la casa, las fascinantes reuniones con amigos cuyo único



El **FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO** es una asociación civil sin fines de lucro de carácter mixto: público, privado y laboral. Sus Estatutos diseñan un organismo democrático y participativo:

— está integrado por todos los sectores organizados que coadyuvan en la realización, difusión y divulgación del cine nacional, así como por las instituciones gubernamentales destinadas al control y a la promoción de la actividad:

— la Asamblea General de sus miembros es la máxima autoridad;

— el Directorio, integrado por un Presidente y por lo menos ocho Directores, es la unidad encargada de su administración:

— las decisiones fundamentales acerca del fomento cinematográfico son potestad de las Comisiones —de Estudio de Créditos, de Calificación para el Incentivo, de Premios a la Calidad y de Organismos Culturales— integradas por representantes de los organismos miembros del Fondo, los cuales los designan directamente, para que cumplan sus funciones por un año sin poder ser nombrados en forma consecutiva para una misma Comisión ni pertenecer simultáneamente a más de una Comisión.

FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO

Av. Francisco de Miranda, Edif. Torre La Primera, Piso 15, Chacao, Aptdo. Postal 61600, Caracas 1060
Telex 29457 FONCI-VC - Telfs. 31.43.55 - 31.13.10 - 31.09.64 - 31.53.18

tema de conversación es quien se acuesta con quien, las sucesivas preñeces de nuestra heroína y demás puntos importantes. Supongo que con este tema se podría haber hecho un ácido y hermoso retrato de ciertas aburridísimas ciudades, ciertas aburridísimas élites, ciertas aburridísimas vidas y ciertas aburridísimas mujeres, pero en esta larga galería de estupideces no hay la más mínima intención crítica y la impresión que se recibe es que el único fin de la película es demostrar cuan malo es el periodista ese, que trata a su pobre mujercita igual que trató al pobrecito Nixon.

Y creo que esto es lo peor de la película. Rachel no es una mujer, es una mujercita que se pasa la vida en el automercado y la peluquería, que vuelve a trabajar preparando concursos de pudines de arroz, que busca a su papá cuando tiene problemas y que se define a sí misma como "madre, esposa, feliz y escritora" (qué es lo que escribe, es un misterio).

Pero a pesar de todo lo malo (y no hemos hablado de las larguísimas escenas, con una cámara estática, en las que no pasa nada, o cantan hasta el cansancio durante diez minutos, o hablan estupideces durante horas) hay algunas, poquísimas, escenas interesantes: el choque de las embarazadas en una calle de Nueva York, el asalto al grupo de terapia, el tortazo lleno de crema en la cara del marido y una hermosísima bebita que podría haber salvado cualquier película menos estúpida que ésta.

Violeta Rojo

HARTBURN. Estados Unidos, 1986. Dir.: MIKE NICHOLS. Prod.: M. Nichols, Robert Greenhut; Joel Tuber (asoc.); Ezra Swerdlow (ger.); para Paramount. Guión: Nora Ephron, de su novela. Dir. fot.: Néstor Almendros. Dis. prod.: Tony Walton. Vest.: Ann Roth. Mont.: Sam O'Steen. Mús.: Carly Simon. Son.: Paul Trejo (mont.). Tít. y ef. ópt.: R / Greenber Associates. Act.: Meryl Streep. Jack Nicholson, Jeff Daniels, Maureen Stapleton, Stockard Channing, Richard Masur, Catherine O'Hara, Steven Hill, Milos Forman, Natalie Stern, Karen Akers, Aída Linares, Anna María Horsford, Ron McLarty, Kenneth Welsh, Kevin Spacey.

LA MOSCA

"...Tendría que recorrer varias existencias y agotar todas mis posibilidades de transmutación". Estas palabras de E. M. Cioran parecen recorrer todo el argumento del nuevo film de David Cronenberg, un cineasta canadiense notable por sus investigaciones en la imagen y el video. Y esas mismas palabras conforman también gran parte del comportamiento de su personaje principal: Seth Brundle —interpretado por Jeff Goldblum— es un científico obsesionado con su proyecto. Tan obsesionado que ha abandonado toda vida social en pro de su nuevo invento. Sin embargo, esto no lo sabemos aún. La película se inicia en un congreso sobre ciencia y lo encontramos entre la multitud, algo perdido y sin saber qué hacer; por ello, comienza a conversar con una joven aparentemente relacionada con el oficio. Nuestro hombre le habla de sus investigaciones por la simple necesidad, completamente humana, de comunicárselas a alguien. Inmediatamente se dirigen al laboratorio y los poderes de tan magna invención se nos muestran: se acaba de hacer realidad uno de los grandes sueños del hombre: la teletransportación. Es entonces cuando la joven se da a conocer y muestra su faceta de periodista en busca del gran tubazo científico. A pesar de los ruegos de nuestro amigo para que aún no dé a conocer su invento, la altiva periodista sale del laboratorio directamente a publicar su descubrimiento. Sin embargo... nadie le cree. Este giro en la historia es aprovechado, claro está, por el joven científico, quien le propone que no publique nada por ahora: que unan sus esfuerzos de modo que ella asista a cada sesión del experimento y así, cuando se dé a conocer el más grande invento en la historia de la humanidad, ella publicará un libro con todos los detalles que, espectacularmente, culminará con la teletransportación exitosa del propio inventor. La joven acepta y se instala de manera definitiva en el laboratorio de Brundle, surgiendo así, como suele, una historia de amor.

Hasta aquí, todo bien. Hasta aquí, una película corriente con algunas tendencias hacia la ciencia ficción. Sin embargo, el film, de manera repentina, se enriquece. Y ese enriquecimiento ocurre momentos antes de asistir a la muy esperada secuencia donde el científico entra al teletransportador —al telépodo— sin saberse acompañado. ¿Por qué esa mejora? Pues simplemente porque Brundle rompe su promesa. Porque, como un verdadero antihéroe, está solo y, en un arranque de celos, comete la mayor de las traiciones: concluir el experimento sin la presencia de la mujer que ama. Ya aquí se nos revela una importante faceta en el carácter del personaje; faceta que se va haciendo más y más obvia según se va desarrollando el film. La transformación en mosca se ha llevado a cabo no a nivel corporal; es decir, no en el aspecto visible de su físico, sino a nivel genético. Por tanto, la transmutación se traduce por medio de sensaciones: gran poder sexual, extraordinaria fuerza física y, por supuesto, la necesidad urgente de comer dulces; en especial chocolates. Es ahora cuando en él se despiertan las ansias de poder y un estilo de manipulación asombroso y enfermizo. El tímido científico maneja, en estos momentos, innumerables estrategias para lograr que los demás cumplan sus deseos: la violencia sexual es su primera manifestación, pero luego, según se va llevando a cabo la conversión en repulsivo insecto, esta misma repulsión será su arma. El recurre a la mujer que ama y busca su compañía, negándola; llamándola sólo en los momentos en que la pérdida de sus miembros —orejas, uñas, dientes— está por llevarse a cabo; su sadismo es tal que graba en video los momentos cuando se dispone a alimentarse, es decir, cuando de su boca mana cierta enzima, propia de estos insectos, capaz de deshacer los sólidos y permitir su absorción. Es, simplemente, un impúdico manipulador, un hombre que, citando nuevamente a Cioran, se ha dedicado a lanzar flechas cuyo veneno hiere a algunos, pero sólo es totalmente recibido por el propio arquero. Sin embargo, Cronenberg no abusa de este recurso, sino que lo pone a actuar logrando que el espectador sienta, únicamente, lo que puede sentir la joven

periodista: lástima. Nos encontramos entonces con un hombre que, consciente de su situación, la sufre y la utiliza con un solo fin: atraer la atención de la mujer que ama llevándola —y llevándonos— del asco a un extraño y sórdido sentimiento mezcla de lástima y repulsivo afecto. Pero esto lo pensamos después. Sólo después sabemos que esa repulsiva mosca nos ha manipulado, sólo al abandonar la sala tenemos tiempo para reflexionar.

La utilización del cine para hablar de ciertas sensaciones resulta algo común. Pero durante mucho tiempo han existido temas que no son gratos de tratar: uno de ellos es la deformidad física. Esa deformidad física capaz de producirnos asco y que de un modo lúcido aprovecha Cronenberg a lo largo de todo el film. Y es que, aunque disguste, el asco debe estar presente en esta importante obra de ciencia ficción, pues, para algunos hombres, sólo el asco irreprimible hacia sí mismos puede llevarlos a plantearse problemas que rayen en lo ontológico. Como en aquella película **The incredible shrinking man** (Jack Arnold, 1957), el hombre, mientras más se aleja de su condición humana, se va planteando cuestiones más y más cercanas a esa condición y esta ironía dará origen, en el film que ahora nos ocupa, a dos momentos absolutamente dramáticos y fundamentales para la obra: la secuencia donde se habla de la política de los insectos en una sugestiva y brillante parábola sobre el comportamiento humano, y el momento cuando, ya insecto, el personaje principal murmura: "qué lástima", al lamentar profundamente la pérdida de una última esperanza: el conocer, por boca de la mujer que amó —¿qué ama?—, su negativa a engendrar un hijo con él. Son estas secuencias las que nos convencen de que, aquí, el asco es un medio, más que un fin en sí mismo. No es simple alarde de efectos especiales —exceptuando la lograda, mas no indispensable, secuencia del aborto—.

Por supuesto, esta película carece de la mágica nostalgia que fascina en su primera versión y de la ingenuidad gloriosa que demostró su autor. Aquélla, sólo insinuaba; ésta, es un alarde de ese estilo hiperrealista que parece fundamental para el cine actual, muestra en detalle. Con Kurt Neumann, lo ontológico antes mencionado llevaba al asco; con Cronenberg el asco da origen a lo ontológico. De cualquier modo, Cronenberg rechaza la categoría de **remake** para su film. **Remake** en la acepción más literal de la palabra: aquélla donde la película es copia fiel de un original. Para Cronenberg, ésta es la película que a él le hubiera gustado ver cuando era niño; una película llena de las reflexiones que no se hicieron en los cincuenta. Reflexiones que se mueven en dos direcciones: la humanista pura y la exploración acerca de las relaciones humanas —en especial las relacionadas con la pareja y el poder—. De cualquier modo, no son fundamentales las comparaciones. Aquel film de hace treinta años posee un mágico y esplendoroso encanto; éste, una deprimente inteligencia propia, que lo hace valer por sí mismo.

Ricardo Azuaga

THE FLY. Estados Unidos, 1986. Dir.: DAVID CRONENBERG. Prod.: Stuart Cornfeld; Marc-Ami Boyman, Kip Ohman (co-prod.); Debbie Cooke (coord.); para Brooksfilm. Guión: Charles Edward Pogue, D. Cronenberg, de la historia original de George Langelaan. Dir. fot.: Mark Irwin. Dis. prod.: Carol Spier. Mont.: Ronald Sanders. Mús.: Howard Shore. Dis. de La Mosca: Chris Walas, Inc. Ases. ef. vis.: Harold Michaelson. Dir. art.: Rolf Harvey. Vest.: Denise Cronenberg. Act.: Jeff Goldblum, Geena Davis, John Getz, Joy Boushel, Les Carlson, George Chuvalo, Michael Copeman, D. Cronenberg, Carole Lazare, Shawn Hewitt, Brent Meyers.

CINE EN VIDEO-CASSETTE.

La razón más concreta de una sección crítica dedicada al video-cassette es, como para otra que aparece en este número, dedicada a la retrospectiva, la pobreza creciente de la programación cinematográfica comercial de nuestro país.

En cada caso hay, sin embargo, también una razón específica. El sistema de video-cassette es hoy en día también otra manera de ver cine, y no cabe duda que en ninguna parte del mundo las salas cinematográficas podrían exhibir todas las películas que hay en el mundo (nuestra paradoja es que, frente a una oferta inmensa, nos llegue una pésima selección, para colmo repartida en bloques de tres a diez cines exhibiendo una misma película).

Aquí también, sin embargo, nuestro poder de selección es muy pequeño. Sólo podemos ver un poco más.

Pero es otra manera de ver cine (por ahí anda también el video-disco, y la mejoría técnica puede incrementarse) que si bien nos causa cada vez una dolorosa nostalgia de todos los sentidos, acostumbrados al disfrute grandioso de la sala de proyección, nos permite romper un poco el tutelaje despótico de los distribuidores, darnos nuestro propio horario, y hojear y releer, si queremos, el cine.

(TORBELLINO DE PASION) EN INTIMA COLABORACION

John Cassavetes es una de las escasas individualidades con discurso propio que haya surgido en el cine norteamericano. Marginado de la gran industria, con la cual intentó matrimonio a comienzos de los 60 (**Too Late Blues** y **A Child is Waiting**) revelando tanto su imposibilidad de privilegiar los intereses comerciales como de abandonar sus preferencias personales, es a la vez un marginal, por lo menos tanto como Nueva York lo es con respecto a Estados Unidos. Después del éxito internacional alcanzado a los treinta años con una obra de cuasi-cinéma-verité (**Shadows**, 1959) y apartada la tentación de romper esquemas desde el interior del **big business**, Cassavetes trabajó sobre todo como actor cinematográfico, talentoso y bien cotizado. Sin duda resulta inolvidable para la gran masa de espectadores su diabólico marido de Mia Farrow en **El bebé de Rosemary**, pero hay menos dudas todavía acerca de que esa profesión tiene para Cassavetes, principalmente, el valor de un medio de vida, incomparable con su interés de cineasta. Pionero de la producción independiente neoyorkina, ha continuado realizando películas, espaciada pero coherentemente, hasta esta última, "Corrientes amorosas", disponible en video-cassette con el título **En íntima colaboración** y que presumiblemente nunca veremos en la pantalla cinematográfica. El reciente éxito de **Gloria** (1980) no parece haber conmovido la severa tutela de nuestros todopoderosos distribuidores-exhibidores: la llegada de **Love Streams** en video es una sentencia comercial. Pues bien, la comentaremos con por lo menos el margen de insuficiencia correspondiente a la pérdida de superficie y resolución que sufre el cine en su reducción televisiva.

Lo cotidiano sorprendente: **En íntima colaboración.**

Más que una historia, **Love Streams** cuenta un fragmento de vida, abordado como irrupción sorpresiva de la cámara en medio de un curso inconcluso, inasible en su totalidad. Modo que acaso sea lo más característico, aunque variamente resuelto, de la sensibilidad de Cassavetes. En este caso, un momento de cruce en la vida de dos hermanos, tan materialmente alejados uno de otro como entrañablemente unidos por el amor fraternal. Un escritor entregado a una cotidianidad alcohólica y promiscua, cuyo máximo cuidado reside en cortar todo lazo afectivo que comporte continuidad, y una esposa y madre gravemente neurótica y aborrecida por el marido y por la hija, son los personajes tan atípicos como comunes que, después de haber sido presentados de forma paralela viviendo momentos particularmente desgarradores de su respectiva condición, pasan dos días juntos antes de seguir por sus inevitables caminos individuales.

Dentro de la forma entrecortada que convierte lo cotidiano en sorprendente y su vacua agitación en acción, el personaje de Robert recibe un tratamiento muy detallado con respecto a sus antecedentes y ocupaciones, mientras Sarah, esbozada su situación general, es explicada fundamentalmente mediante alucinaciones, recuerdos deformados y sueños. A pesar de lo justificado de esta última idea narrativa, que además debe ser el aporte más radical de Cassavetes a la adaptación de la pieza teatral de Ted Allan, su realización es más bien inadecuada, desigual y más caricaturesca que onírica, llegando a ser francamente aburrida en el caso de la secuencia de ópera-ballet, de particular importancia en el relato puesto que constituye el sueño feliz que decide a Sarah a volver a su casa y a volver a creer, contra toda evidencia, que es amada. Los estupendos ejemplos de narraciones similares, desde la limpia interioridad bergmaniana, la poética mezcla de Fellini, el burlón esoterismo de Buñuel, hasta el franco abismo patológico del Altman de **Images**, restan a este ensayo el posible mérito de la originalidad y ponen de relieve el error de la mezcla estilística —equiparación naturalista de alucinación y realidad, farsa extremada hasta la eliminación de lo cómico, parodia musical más imitativa que irónica— perjudicando la evidencia conmovedora de una condición que Gena Rowlands transmite con poderosa maestría.

El desatino de esas complacencias con un profesionalismo efectista no logra derruir, sin embargo, la construcción libérrima e intensa que Cassavetes, una vez más, edifica a partir de su aguda percepción del conflicto entre soledad y amor, entendido éste como un sentimiento profuso, que se condensa dolorosamente en las relaciones familiares: las más fuertes, ineludibles e insuficientes. Su estilo cinematográfico, centrado en un trabajo del actor que se funda en la gestualidad espontánea provocada por un constante relacionarse con los objetos y las acciones cotidianas, esquivo de contemplaciones y tentaciones plásticas, auxiliado por una cámara cálida y móvil y por un montaje que con su cierta brusquedad agudiza la emotividad peculiarmente púdica del autor, obtiene una vez más esa rara capacidad de penetrar la superficie de las vivencias y trascender hacia una visión profunda del debatirse humano en la sociedad urbana.

Ambretta Marrosu

LOVE STREAMS. Estados Unidos, 1984. Dir.: JOHN CASSAVETES. Prod.: Menahem Golan, Yoram Globus; Al Ruban (ejec.); para Golan-Globus Productions / Cannon Group Inc. Guión: Ted Allan. J. Cassavetes, de la pieza teatral de T. Allan. Fot.: Al Ruban. Cons. creativo: Sam Shaw. Mús.: Bo Harwood. Mont.: George C. Villaseñor. Trajes: Jennifer Smith Ashley.

La substancia de los sueños: **El halcón maltés.**

Act:Gena Rowlands, J. Cassavetes, Diahanne Abbot, Seymour Cassel, Margaret Abbott, Jacob Shaw, Michele Conway, Eddy Donno, Joan Foley, Al Ruban, Tom Badal, Elsa Martha Blawitt, David Rowlands, Robert Fieldsteel, Raphael De Niro, Tony Brubaker, John Roselins, Jessica St. John.

RETROSPECTIVA.

La razón más concreta de una sección crítica dedicada a la retrospectiva es, como para otra que aparece en este número, dedicada al videocassette, la pobreza creciente de la programación cinematográfica comercial de nuestro país.

Pero una crítica retrospectiva es también la reivindicación de la importancia del cine, en sentido artístico, sociológico e histórico. Reencuentro o descubrimiento que sea, la visión de una vieja película es siempre mucho más que chequear su resistencia al tiempo. Es siempre lograr la experiencia de relacionarnos con una obra viva, que se nos revela con la frescura del primer día. Y descubrir, aun con la mirada, según los casos, enriquecida o prejuiciada de la "posteridad", que los valores del cine no residen en su frenética escalada de innovaciones tecnológicas, sino en cómo los alcances de su técnica sirven a una expresión.

EL HALCON MALTES

Sres.:
Archivo Criminológico Warner
Ciudad.

Caso: El Halcón Maltés
Primera observación: Detalles de la historia disponibles en microfilm y en videocassette.
Investigador: Spade, Samuel.
Caso: Mujer peligrosa contrata servicios en despacho Spade-Miles para seguir a un hombre: Thursby, Floyd. Horas después, el detective Miles es asesinado a las puertas del hotel donde se hospeda el sujeto Thursby. Spade es notificado del caso y se apersona en el lugar de los hechos, negándose a acercarse al cadáver argumentando que debe notificar a la viuda. Treinta minutos después es encontrado el cadáver de Floyd Thursby en su habitación y efectivos policiales comprueban que el sujeto Spade no ha llevado a cabo encuentro alguno con la viuda.
Primera hipótesis: Si Floyd Thursby descubrió al occiso (antes de ser occiso, por supuesto) siguiéndole los pasos, es posible que, en determinado momento, éste atentara contra la vida de Miles. Por otra parte, y conociendo la "moral" de estos detectives privados, es muy probable que el mencionado Spade, vengando a su socio Miles, haya acabado con la vida de Thursby.
Observaciones: Muy interesante, preciosa. Pero conociendo a Spade y sabiendo que él es capaz de matar sin ningún pudor, también sabemos que sólo lo haría en caso de que su vida corriera peligro. Por ello, y siendo un hombre empeñoso, seguramente Spade se dedique a investigar este caso. Cabe advertir que el señor Bogart, cuyo pseudónimo, entre otros muchos, es el de Sam Spade, resulta un hombre impredecible, como bien lo ha atestiguado el señor Gutman. Tampoco es una persona corriente en otros muchos aspectos: de su pasado, lo desconocemos todo. Para él, sólo parece existir el presente. Un presente donde, debido a sus perversiones, las mujeres rápidamente forman parte del pasado pues son consideradas simples objetos a utilizar para llegar a un fin determinado. Cuidense, O'Shaughnessy, Le Blanc, Wonderly. Por otra parte, es bastante inclinado al alcohol, aunque no tanto como cuando asume el rol de Marlowe: otro detective, sólo en apariencia. Su escala de valores es bastante elástica: capaz de facilitar la ejecución de su supuesta amada y dispuesto a todo por darse a respetar; aún cuando el respeto lo imponga mediante el miedo, la mayor de las violencias o asquerosos juegos sucios. No siempre dice la verdad, por tanto no es persona de fiar. Detesta a la policía y los policías lo detestan a él. Tiene una sonrisa burlona, que es lo más expresivo de toda su personalidad, capaz de surgir sólo después de la venganza o de cualquier acto rudo protagonizado por su persona.
Nuevas observaciones: Un tipo rudo. No quiere a nadie, **sweetheart.**
Responsable de los hechos: Un tal Huston, John: un jovencito que: por primera vez, hace su aparición en los estudios de la Warner para crear tal desequilibrio no sabemos con qué fin. Dícese director y adaptador de una novela negra que lleva por título el nombre de una extraña estatuilla. También se autodenomina descubridor del tal Bogie, como lo llaman sus amigos (si es que los tiene). En realidad, este Huston debe ser el cerebro de una banda de criminales entre cuyas características está cierta capacidad para hablar constantemente del esfuerzo y del fracaso final. En el caso que ahora nos ocupa, su estilo de trabajo es bastante audaz: amigo de ciertas reuniones casi ilegales, es capaz de alargar una secuencia durante largos minutos para darle oportunidad a todos de mostrar sus muchos y siempre falsos rostros. Poco confiable este director, si tomamos en cuenta que cuando ellos hablan, hablan bajo la égida de semejante hombre.
Otras observaciones: Desconfíen de las secuencias largas. Por alguna extraña razón, a este simple representante de la autoridad no llegaron a hacérsele aburridas.
Continuación: Huston, John se cataloga como un excelente director de actores. De cualquier modo, ha hecho un excelente personaje de un malhechor llamado Lorre, Peter (a) Mr. Cairo y lo mismo hizo con todos los amigos de este último. (Contactar a un supuesto músico conocido por el nombre de Vangelis, quien suele rendirle culto). Por último, este Huston es, ante todo, un pesimista: tal vez por ello su afán en mostrarnos tan desagradables hechos.
Observación final: Be careful, darling. This guy must be a genius.
P.D.: En un anexo se envían más detalles de tan interesante caso. Tal vez puedan hacer algo con esta historia.

Atentamente,
D.H.

Ricardo Azuaga

THE MALTESE FALCON. Estados Unidos, 1941. Dir.: JOHN HUSTON. Prod. Hal B. Wallis y Henry Blanke para la Warner Bros-First National Picture. Guión: John Huston, basado en la novela homónima de Dashiel Hammett. Dir. Fot.: Arthur Edeson. Mont.: Thomas Richards. Mus.: Adolph Deutsch. Esc.: Robert Haas. Vest.: Oeey-Kelly. Int.: Humphrey Bogart, Mary Astor, Peter Lorre, Sidney Greenstreet, Gladys George, Lee Patrick, Barton MacLane, Ward Bond, Jerome Cowan, Elisha Cook Jr., Walter Huston.

EL GENERO POLICIAL EN TELEVISION (Segunda parte).

REMINGTON STEELE

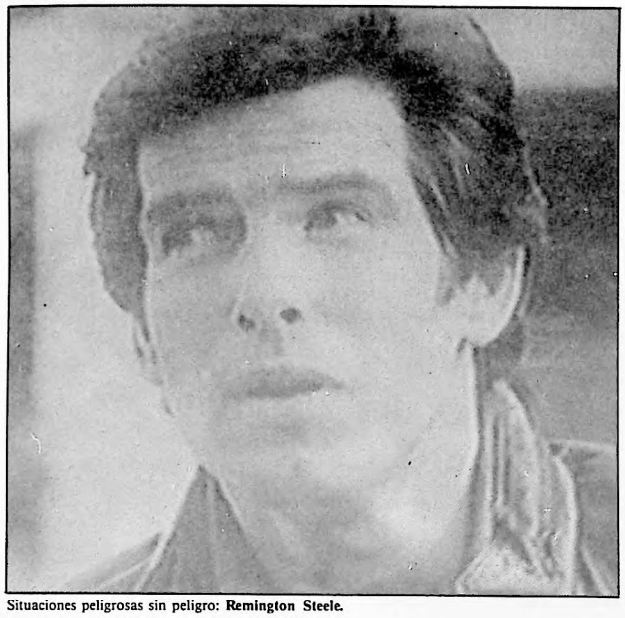
A estas alturas resulta absolutamente repetitivo detenerse a comentar la rígida estructura narrativa de los seriales, y de los policiales entre ellos, que utilizan la misma fórmula en la combinación y orden de las funciones y sólo varían los personajes y situaciones concretas; o que en tiempos más recientes aceptan como modificación del género la ligera variación psicológica, o de edad, o de status, de los protagonistas permanentes. Los interesados pueden consultar entre la enorme bibliografía sobre la cuestión los números 2 y 3 de la Revista Cine al Día, publicados en 1968.

Puede ser mas interesante caracterizar la temática y la iconografía de un serial con el fin de intentar detectar los cambios que representa en relación a la historia del género y en relación a algunos posibles cambios en la relación del género con el contexto histórico en el cual se constituye.

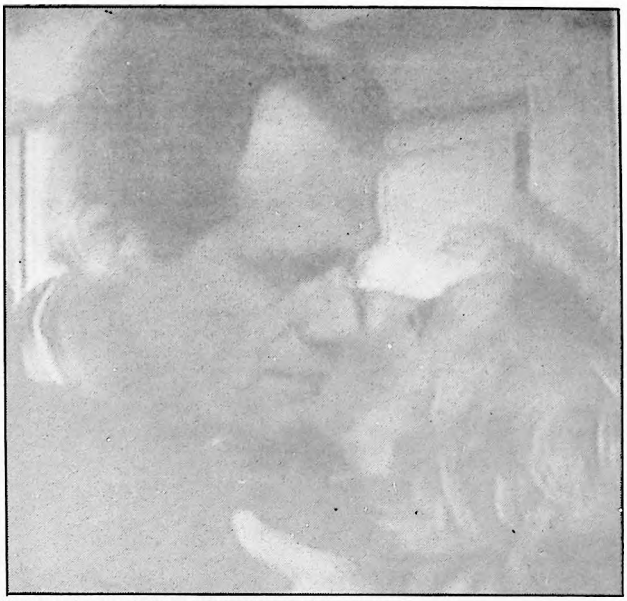
Remington Steele es un serial muy barato, lo cual quiere decir que la construcción a nivel de expresión es bastante pobre. Escenografías donde relumbra el cartón, iluminaciones planas e intensas, uso de lentes cortos que aseguran profundidad de campo, movimientos de cámara ampliamente convencionales de puro seguimiento y reencuadre, montaje enteramente transparente, actuaciones con una gama de recursos estrecha, y hasta vestuarios muy lejanos de la elegantísima corbata que vestía el Presidente del Banco de Venezuela al ingresar a la cárcel. En otro sentido, la adopción del principio de irrealidad. De arrancada se dice y se hace una obra que no tiene nada que ver con el mundo en que estamos. La proposición se envuelve en la aparentemente neutra capa de la pura diversión, ofreciendo como atracciones el enigma simple y la jovialidad de la farsa "dell'arte"; unos poquísimos personajes sospechosos, un romance finamente sugerido y nunca llevado a término entre los protagonistas, situaciones peligrosas que nunca son capaces de hacer creer que existe algún peligro, algunos personajes accidentales ligeramente absurdos y por lo tanto cómicos.

Del resto nada. Salvo un culto por el cine norteamericano. No sólo son los afiches de **Casablanca** y **Notorious** que adornan la oficina de Remington Steele, sino las citas recurrentes que éste hace de películas famosas, la nostalgia casi siempre presente en todos los episodios a través de algún personaje exestrella de las series B, o la utilización de nombres de personajes famosos como el inexistente Kaplan de **North by Northwest** aplicado a un también inexistente personaje de **Steele waters run deep.**

Las dos variables más permanentes de un género, la temática y la iconografía, se alejan tanto de los patrones en Remington Steele que sólo con gran amplitud es posible mantener este serial dentro del policial. La comedia, ca-



Situaciones peligrosas sin peligro: **Remington Steele.**



Hunter: todos complacidos, de los puritanos a los ecologistas.

si absurda y sentimental, es una mezcla poco adecuada con el policial, que si acaso resiste convenientemente algunas dosis de humor negro. Los autos y las armas, por citar sólo dos elementos esenciales de la iconografía del género, aquí prácticamente desaparecen. Y también desaparece toda la temática de tonalidad social o psicológica que es el condimento indispensable que lo hace reconocible y digno de existir.

Alfredo Roffé

MIKE HAMMER - HUNTER

—Todo consistía en conjurar ciertos monstruos interiores; era un trabajo sucio, cloacal —dijo Sam Spade con sonrisa canina, mientras encendía un Camel sin filtro.

Philip Marlowe se estiró en la silla de trípode con resorte; tenía los pies encima del escritorio. Miró a Spade recostado contra la puerta, y al Continental Op sentado en un archivador, dándole vueltas al sombrero entre las manos y balanceando sus cortas piernecitas como jamones de lechón recién nacido. A mí no me miró.

—Sí —habló Marlowe—. Por primera vez coincidiré contigo, Spade. Proporcionábamos violencia y perversión sadomasoquista a los ciudadanos correctos. Fuimos un vehículo catártico; o, para usar palabras más a su alcance, queridos colegas, fuimos un escape para lo inconfesable y lo reprimido.

—Es fácil creerse un oráculo por decir "catártico" después de echarle una ojeada al Webster's —dijo Spade—. Lo difícil es entender.

—Entonces ayúdame a entender, gran sabio —pidió Marlowe con un susurro, sin levantar la vista de su vaso de whisky de centeno.

—Con gusto —respondió Spade, y escupió algunas hebras de tabaco como si escupiese las palabras vacías de Marlowe sobre la cabeza vacía de Marlowe—. Yo hablaba de conjurar monstruos interiores, y eso no se reduce a un asunto banal de sexo y violencia. Los **pulp-writers** fueron sometidos a todas las humillaciones: límite de cientos cincuenta páginas para cada novela, con no menos de cuatro asesinatos y no más de doce; cinco giros folklóricos por capítulo, dos actos sexuales ilícitos por libro y siete palabras obscenas por página. Pero esos grandiosos creadores emplearon la misma humillación como instrumento de venganza, y, con escrupulosa fidelidad a las absurdas limitaciones que les habían sido impuestas, llevaron a cabo la disección de una sociedad que envilece la vida humana. Esto es mucho más que una simple operación de catarsis para cretinos obsedidos por la represión sexual.

—Ajá —interrumpió Marlowe—. Pero precisamente...

—No, no. Espera —interrumpió a su vez el Continental Op—. Spade tiene razón en lo que toca a tipos como Dashiell Hammett, Raymond Chandler o James Cain, pero en su conjunto el género derivó muy rápidamente, desde sus brillantes inicios, a una pornografía lastimosamente mal escrita. Pornografía no sólo sexual, sino sobre todo de ametrallamientos, degollinas, torturadores y descuartizadores.

—Bueno, eso era justamente lo que yo iba a decir —se quejó Marlowe.

—Cómo no —convino el Continental Op, sacando del bolsillo del impermeable un frasco de plata, seguramente lleno de Canadian Club—. Pero yo fui el que lo dije; la bebida está haciendo perder reflejos —y acto seguido desenroscó la tapa del frasco y se obsequió un largo trago. Yo seguía con respetuosa atención el desarrollo de la escena, sin dejar de tomar notas.

—Sí. Degeneró en pornografía

Sanma no Aji, Yasujiro Ozu (1962).

Algunas colecciones completas y los números atrasados disponibles de Cine al Día pueden adquirirse en las principales librerías del país.

El fascista ahora suavizado pero alerta: **Mike Hammer.**

—aceptó Spade—. Pero terminó sublimándose para producir altísimos poetas de lo grotesco, tanto en la pornografía como en la crítica social y en la reflexión acerca del destino del hombre. Gente como Horace McCoy, Chester Himes o James Hadley Chase.

—¿Crítica social en James Hadley Chase? —Marlowe acompañó la pregunta con una especie de risa asfixiada—. Ahora dirás que Mickey Spillane tenía grandes inquietudes humanistas.

—Un momento, caballeros. No se muevan. Ni siquiera una pestaña.

La voz había venido de la ventana. Volteamos a mirar al sujeto de dos metros y expresión de asesino que penetraba por ella, con una Browning nueve milímetros en cada mano.

—Soy el sargento Rick Hunter, tarjeta de identificación número ochenta y nueve, Policía Metropolitana de Los Angeles, sección ciento veintidós: homicidios.

—¿Sección homicidios? —preguntó el Continental Op—. Qué curioso. ¿Se dedica usted a cometer homicidios?

—No, pero haré una excepción contigo si continúas con tus simpáticos chistes, gordito. Lo que quiero es saber todo lo referente a ese tal Spillane, que escuché nombrar hace un momento, mientras espiaba en la escalera de incendios.

—Este puede darle los datos, sargento —respondió Marlowe señalándome—. Es el erudito. Proporciona las informaciones, y luego a los demás nos toca pensar.

—Funciona para mí. Habla, gusano— me dijo Hunter. Resolví dejar para después el poner en su sitio al fantoche de Marlowe, por su infamante evaluación de mis rasgos.

—Bien —comencé, con la frente perlada de sudor frío—. Frank M. Spillane, llamado "Mickey" en los bajos fondos que nunca dejó de frecuentar, escribió novelas como **I, the Jury** (1947); **My Gun is Quick** (1950), **The Big Kill** (1951) y **Kiss Me Deadly** (1952), cuya índole simbólica se muestra ya en el apellido del protagonista, Mike Hammer ("martillo" en inglés), excombatiente de la Segunda Guerra, y detective cargado de odio contra negros, asiáticos, comunistas, judíos, intelectuales, artistas, homosexuales, drogadictos y, por sobre todo, mujeres. Combate a todos estos desechos amoratándolos a trompadas, machacándoles el rostro a pisotones y arrancándoles la piel en tiritas, como formas de sano escarmiento, antes de liquidarlos. En esas novelas todas las mujeres son de belleza inconcebible y están enloquecidas por Mike, pero él las rechaza y las golpea sin misericordia. Cuando llegan a detestarlo, entonces las viola y acto seguido las mata, para poder alcanzar el pleno disfrute físico. Parece haber logrado su clímax más satisfactorio en **Kiss Me Deadly**, donde asesina, quemándola a fuego lento con alcohol, a la mujer pecadora (es decir, a la encarnación de todas las mujeres), regodeándose infinitamente en la contemplación de la demorada agonía.

Hacia 1960, la T.V. produjo una serie basada en las narraciones de Spillane. Darren McGavin, actor con gran sentido del humor y apropiada expresión de psicópata aberrante, representaba a Hammer, quien esta vez no había peleado en la Segunda Guerra, sino en Corea. La serie conservaba la orientación nazi delirante, pero hacía menos vomitivo al protagonista en materia sexual, pues sólo lo vinculaba con mujeres de vulgaridad extrema —aunque bellísimas— y reducía sus relaciones a lo estrictamente genital exento de afecto, pero sin maltratarlas físicamente, violarlas ni ametrallarlas. Esta línea "suavizada" tenía antecedentes cinematográficos, entre los cuales destaca el **Kiss Me Deadly** que Robert Aldrich rodó en 1955, con Ralph Meeker.

Y el Mike Hammer de los ochenta, que hasta hace poco se paseaba por los televisores venezolanos, es aún más suavizado. Stacy Keach, el excelente actor de **Fat City** (John Huston, 1971), disfraza con un bigote el labio leporino, pero no la expresión de tipo que se las da de duro, pero es tierno en el fondo. Precisamente es eso lo que se busca, conservar los puñetazos, las fracturas de huesos y la sexualidad promiscua desaforada, pero convirtiendo al ex-combatiente (ahora de Vietnam) en justiciero de nobles ideales, tolerante con las minorías, que no trata a su secretaria, Velda, como si fuera un estropajo, y que incluso sueña con el amor, encarnado en una misteriosa mujer que aparece de vez en cuando, le lanza miradas sugestivas y luego desaparece, como la sombra de un perfume.

La puerta se abrió violentamente y Spade salió proyectado contra Hunter, derribándolo. En el umbral apareció un tipo cuadrado y sólido, embutido en un arrugado traje azul. Encañonaba a los presentes con una subametralladora Uzi, aunque todos, salvo yo, lo encañonaban a su vez con revólveres y pistolas de las más variadas marcas y calibres. Nadie disparó, no obstante.

—Okey, compañeros —ladró el recién llegado, cerrando la puerta tras de sí—. Si ustedes disparan, yo disparo y esto se convierte en una carnicería, pero nadie saldrá lastimado si obtengo cierta información. Mi nombre es Mike Hammer, detective y excombatiente de la guerra de Nicaragua. Yo...

—Te adelantas a tu tiempo, compadre. Eres un visionario —interrumpió el Continental Op, sin poderse contener.

—Una palabra más y te quemo, pelotica de tocineta. Te conozco bien, y sé que eres un rojo inmundo. Pero, como iba diciendo, no habrá tiros si me dan información sobre el andamio ese, llamado Hunter, que está ahí tirado en el suelo junto a Spade.

—El que informa es éste —masculló entre dientes el propio Hunter, señalándome con la barbilla.

—De acuerdo; afloja lo que sepas —me ordenó Hammer.

—Está bien —obedecí—. Dos vertientes confluyen en el cine policial norteamericano, sea o no para televisión. La primera tuvo sus ancestros en los Spillane y los Hammer, mientras que sus retoños actuales son los Clint Eastwood, Chuck Norris y Sylvester Stallone. Su orientación "justiciero-fascista" es sencilla: contra el perro delincuente, subversivo, comunista, negro, judío, latinoamericano o asiático la única solución es el plomo, al margen del blandengue papeleo tribunalicio y burocrático. En cambio, la otra línea es "trágico-consciente"; muestra a la policía como necesidad social, e incorpora como protagonistas a unas cuotas cuidadosamente calculadas de negros, judíos, mujeres, individuos progresistas, etc. Sus abuelos fueron Hammet y Chandler; el padre fue Sydney Lumet; las criaturas actuales son Cagney y Lacey, El precio del deber y Miami Vice, entre otros. En esta vertiente el policía vive terribles desgarramientos por su doble condición de protector de los ciudadanos y agente de la represión.

Hunter quiere ser una síntesis. Es un Clint Eastwood cualquiera, lo cual debe resultar atractivo para la mitad nazi del público; pero su fascismo criminal se ve atemperado por la presencia del Jefe de Policía, que es un negro, y por la de la sargento Dee Dee McCall.

—¿Alguien pronunció mi nombre? —dijo una mujer que repentinamente surgió, empuñando una coquetona Beretta de calibre siete sesenta y cinco, de una de las gavetas del archivador, escondite que podía aprovechar gracias a su metro y medio de estatura.

—Como todos pueden apreciar —continué yo—, la sargento McCall es, con todo y sus diminutas proporciones, la nena más preciosa que jamás haya aparecido en televisión. Y no sólo es la contrapartida "civilizada" del salvaje Hunter, sino que también es su pareja en la patrulla. Ella, fuera de las horas de trabajo, parece vivir su vida y tener numerosos novios; Hunter, por su parte, hace lo propio. Pero ninguno de los dos llega jamás a la consumación última de lo erótico con otro que no sea su pareja, tanto en la patrulla como fuera de ella. De esta forma, todos los públicos quedan complacidos: fascistas, puritanos, pornógrafos, izquierdistas, violentos, románticos, defensores del sistema, subersivos, feministas y ecologistas. Es la serie perfecta. Ah, y olvidaba decir que tiene las mejores escenas de ultraviolencia pura, y de persecución de automóviles, en toda la televisión.

—Es todo lo que quería saber —repuso Hammer—. La información que necesitaba era la concerniente a esta cosita tan rica, que lo que está pidiendo a gritos con la mirada de esos ojos azules es un macho de verdad, como este servidor de ustedes.

—¡Aaaaaaarrrggghhhh! —rugieron a coro Hunter y McCall, mientras disparaban sobre Hammer. No vi más, porque me arrojé al suelo, debajo del escritorio. Ahí permanecí durante todo el interminable tiroteo, e incluso mucho rato más, en un largo silencio apenas roto por un gotear ominoso.

Al cabo, me incorporé y caminé con cuidado entre los cuerpos y los charcos. Guardé en el bolsillo mi libreta de notas, despues de limpiarle una inoportuna salpicadura, con el mismo pañuelo que utilicé para apagar la luz y asir el pomo de la puerta sin dejar huellas. Cuando ya trasponía el umbral miré la pálida e imposible belleza de McCall, más pálida aún en la muerte. Por el camino me fui consolando, diciéndome que de ninguna manera hubiera conseguido nada con ella. Yo no uso pistola.

Pedro José Martínez

Redacción: Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé, Violeta Rojo.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". Depósito Legal P.P. 84 - 0232.

El valor del ejemplar de **Cine-oja** es de **Bs. 5,00.** La suscripción por 10 números cuesta en Venezuela Bs. 50,00; para América Latina US$ 10,00; para otros paises US$ 17,00. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Dia". Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.
Editada por la Sociedad Civil "Cine al Dia".

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-oja puede adquirirse en las principales librerias del pais.